

L'Âge d'or

L'Âge d'or

Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

8 | 2015

L'Histoire et ses récits entre images, fictions et paratextes

Le cheval et le bouclier d'Achille : la représentation de l'histoire à travers le prisme d'Homère dans le *Diálogo de las transformaciones* de Pitágoras et le *Crotalón*

Fabrice Quero



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/371>

DOI : 10.4000/agedor.371

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Fabrice Quero, « Le cheval et le bouclier d'Achille : la représentation de l'histoire à travers le prisme d'Homère dans le *Diálogo de las transformaciones* de Pitágoras et le *Crotalón* », *L'Âge d'or* [En ligne], 8 | 2015, mis en ligne le 01 février 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/371> ; DOI : 10.4000/agedor.371

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Le cheval et le bouclier d'Achille : la représentation de l'histoire à travers le prisme d'Homère dans le *Diálogo de las transformaciones* de Pitágoras et le *Crotalón*

Résumé : Le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et le *Crotalón* contiennent de nombreuses similitudes remarquées depuis longtemps par les chercheurs qui se sont penchés sur ces deux principaux avatars du dialogue lucianesque de l'Espagne du premier XVI^e siècle. S'il est impossible d'établir avec certitude une filiation entre les deux textes, ni même de définir la nature des relations entre eux, il est indéniable qu'ils se rejoignent sur d'importants aspects. La place que l'histoire occupe dans chacun d'eux est certes très différente – limitée dans le premier, plus importante dans le second – mais la réflexion méta-littéraire à laquelle elle se rattache paraît commune aux deux dialogues. Tout porte à croire, en effet, que la manière de représenter les faits passés importe tout autant, sinon davantage, que ces faits en eux-mêmes et que cette option est le résultat des complexes rapports entre histoire, épopée et récit narratif, que l'intention satirique qui parcourt ces deux textes tend encore à compliquer. La réflexion menée ici portera principalement sur le 6^e chant du *Crotalón*.

Mots-clés : *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* – *Crotalón* – histoire – épopée – poésie

Resumen: Abundan en el *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* y el *Crotalón* las similitudes que los estudiosos de esos dos principales avatares del diálogo lucianesco de la España de la primera mitad del siglo XVI subrayaron ya hace mucho tiempo. Si es imposible establecer a ciencia cierta una filiación entre los dos textos, ni tampoco definir la naturaleza de las relaciones entre ellos, no se puede negar que coinciden en importantes aspectos. Obviamente, el sitio que ocupa la historia en cada uno es muy diferente –está menos presente en el primero de ellos que en el segundo–, pero la reflexión meta-literaria de la que depende parece común a los dos diálogos. En efecto, llama la atención una misma manera de representar los hechos del pasado, tan –o más– importante que los propios hechos. Esa opción es el resultado de las complejas relaciones entre historia, epopeya y relato narrativo, que la intención satírica que recorre esos dos textos contribuye a hacer más complicadas aún. El 6^o canto de *El Crotalón* será el principal objeto de nuestra reflexión.

Palabras clave: *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* – *Crotalón* – historia – epopeya – poesía

Énigme : tel est le qualificatif que l'éditrice et la plus grande spécialiste du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* a appliqué à ce bref dialogue lucianesque des années 1530, un des premiers du genre en Espagne, notamment en raison des nombreuses inconnues qui entourent l'identité de son auteur¹. Pour ces mêmes raisons, le *Crotalón* n'usurperait pas une telle épithète. Une même inspiration lucianesque, plusieurs passages identiques, d'autres qui semblent avoir été transposés de l'un à l'autre, une satire qui vise les mêmes cibles, peut-être un même auteur, lient ces deux textes, à telle enseigne que le premier,

¹ VIAN HERRERO, Ana, « El Diálogo de las transformaciones de Pitágoras y el enigma de su autoría », *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 3 (1984), p. 118.

plus embryonnaire, a toujours été étudié en comparaison avec celui, amplement développé, qui voit le jour quelque vingt ans plus tard². Il n'est donc pas que l'anonymat de leur auteur qui rende ces dialogues si singuliers. On peut encore ajouter au titre des similitudes qu'ils entretiennent, par-delà une dimension satirique qui les rattache fermement mais diversement à leur époque et à la Castille qui les voit apparaître, de complexes rapports avec une histoire qui est en grande partie celle du temps présent, mais pas uniquement. Sa définition la plus pertinente et la plus opératoire s'énonce, du reste, sur le mode négatif. Ce qui relève de la catégorie histoire n'est autre chose que tout ce qui échappe au monde de Micilo et de Gallo. Elle a pour protagonistes les grands hommes et pour principaux événements les actions militaires.

Il faut reconnaître que mettre en regard le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et le *Crotalón* sur ce terrain c'est s'engager sur la voie d'une comparaison quantitativement et qualitativement insatisfaisante. Le chant 6 du second, consacré à une ambiguë célébration de la geste impériale, représente à lui seul le tiers du texte du premier. D'autre part, le *Diálogo de las transformaciones* semble résolument tourné vers l'époque des Rois Catholiques alors que le *Crotalón* est ancré dans celle de Charles Quint. Enfin, tandis que Gnophoso, auteur du *Crotalón*, explore plusieurs solutions de mise en texte – et en dialogue – de la matière historique, les expérimentations sont absentes de son devancier. Il n'empêche que les deux dialogues se rejoignent dans une même réflexion sur les rapports entre poétique et histoire. L'un et l'autre témoignent d'une vive sensibilité à la manière de mettre en mots la matière historique, de la représenter, et examinent avant de les utiliser des outils rhétoriques semblables pour ce faire. Par rapport à un même référent littéraire, la figure et l'œuvre homériques, ils prennent position pour une certaine vision de l'histoire.

Un tel positionnement n'échappe pas au contexte littéraire de ces années où le *Roland furieux*, *romanzo* par excellence, et les romans de chevalerie connaissent un grand succès, et où les débats autour de l'interprétation de la *Poétique* d'Aristote agitent les humanistes et autres érudits européens. Les rapports entre merveilleux et matière historique ainsi que leurs incidences poétiques sont au cœur de ces dialogues héritiers de la fantaisie lucianesque. En outre, l'ambivalent statut de l'épopée dans la théorie aristotélicienne interpelle des auteurs emportés, comme tous les Castillans de ces années 1520-1550, dans le tourbillon de l'exaltation des hauts-faits impériaux et de la destinée providentielle des royaumes d'Espagne. Pour toutes ces raisons, la représentation de l'histoire – ou les conditions de cette représentation à tout le moins – ne peuvent que constituer un enjeu de tout premier ordre pour le ou les satiristes qui se cachent derrière le ou les auteurs du *Diálogo de las transformaciones* et du *Crotalón*. Comme dans plusieurs autres textes de cette époque, elles cristallisent dans les références directes à Homère et à son œuvre, objet de répulsion et source d'inspiration tout à la fois. Aussi nous limiterons-nous, dans le cadre de cette étude, à cette seule approche – avec toutes les réserves que ses limites nous invitent à observer³ – afin de montrer que derrière la réflexion sur les modalités de la représentation de l'histoire et l'application ironique de certaines d'entre elles se dissimule une prudente prise de distances à l'égard de certaines options politiques de l'époque.

² Pour les points communs et les différences entre ces deux textes, cf. Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón : estudio literario, edición y notas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982, t. 1, p. 211-243.

³ Outre les travaux d'Ana Vian Herrero auxquels nous faisons référence dans cet article, on pourra se reporter, sur cette question à Jesús GÓMEZ, « Aspectos de la política imperial en los diálogos del primer renacimiento », en *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, 16 (2003), p. 31-52.

L'histoire dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et le *Crotalón*

Le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* est, d'une certaine manière, un dialogue replié sur lui-même. Une telle affirmation a de quoi surprendre eu égard à la forte charge satirique dont l'échange entre Gallo et Micilo est pourvu, laquelle place ces deux personnages, le dialogue tout entier et, *in fine*, son auteur, face aux grands défis politiques, spirituels et culturels du temps. Mais l'inquiétude qui parcourt ce texte, et qui est à l'image de celle qui se fait jour dans les deux dialogues d'Alfonso de Valdés, ne trouve pas à s'exprimer de manière privilégiée en investissant l'histoire, qu'elle soit celle des années de l'écriture du *Diálogo de las transformaciones* ou que l'on remonte plus loin dans le temps. Un des premiers signes de ce repli est l'absence totale d'éléments de description de l'environnement de Micilo. Le cadre général du dialogue ne fait l'objet d'aucune espèce d'idéalisation ou de stylisation⁴ mais nous ignorons tout de la ville dans laquelle il réside. Rien de l'échoppe de Micilo n'est visualisable. Tout au plus savons-nous qu'il n'exerce pas son métier de savetier dans la même pièce que celle dans laquelle il goûte un repos mérité dont le chant du coq le tire. Les indications temporelles sont tout aussi rares que les éléments qui permettent de dater le texte. Elles se résument à l'écoulement d'une seule et même nuit au cours des vingt-deux chants. Dans le huis clos qu'elle abrite, elle contient la totalité de l'ancrage temporel, et donc historique, du dialogue. Sur ce premier aspect, le *Crotalón* se démarque du dialogue anonyme des années 1530. S'il est vrai que les renseignements sur le décor de la conversation entre Micilo et Gallo sont délivrés avec tout autant de parcimonie, Gnophoso – qui prend toutes les précautions nécessaires pour ne pas lever l'anonymat qui pèse sur lui⁵ – ne ménage pas ses efforts pour acclimater dans la Castille de son époque les récits qu'il puise chez Lucien ou l'Arioste, quitte à malmenier légèrement la vraisemblance.

Le premier chant du *Crotalón*, qui ne se soucie guère de nous présenter Micilo autrement qu'à travers son métier de savetier et sa condition d'homme modeste n'est pas avare, en revanche, de notes diverses qui permettent de naturaliser un récit inspiré par un texte de Lucien intitulé *Contre un ignorant bibliomane*, par le début du *Décameron*, et par certains passages des *Métamorphoses*, en le situant dans la Castille des années 1520 sans doute. Du moins est-ce ce que l'on peut déduire de la description de la « gran pestilencia »⁶ qui oblige une partie de la population d'une ville de la Castille de 1525 peut-être⁷ à fuir vers la campagne alentour et à organiser des concours publics, en guise d'occupations dans le lieu où elle a élu résidence. Comme pour rendre cette *ambientación* encore plus vraisemblable, la description est d'un réalisme clinique, absent du modèle boccacien, comme on pourra en juger à travers ces quelques lignes :

Tu sabrás que aconteció en Castilla una gran pestilencia, que en un año entero y más fue perseguido todo el Reyno de gran mortandad. De manera que en ningún pueblo que fuesse de algunos vecinos se sufría vivir, porque no se entendía sino en enterrar muertos desde que amaneçia hasta en gran

⁴ Bien qu'il eût été incongru de situer la conversation entre Gallo et Micilo dans le cadre idéalisant et aristocratique du *locus amoenus*, on aurait pu espérer un minimum de didascalies internes, *acotaciones*, sur l'environnement dans lequel elle se déroule. Savamment calibrées et distribuées avec parcimonie, elles ne pouvaient mettre en péril l'anonymat de l'auteur.

⁵ Pour un bilan aussi éclairant que mesuré sur l'identité de l'auteur du *Crotalón*, cf. Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón : estudio literario, edición y notas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982, t. 1, p. 59-245.

⁶ Nous citons l'édition réalisée par Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón : estudio literario, edición y notas*, *op. cit.*, t. 1, p. 21 [chant 1]. La précision du chant, après le numéro de page, permettra au lecteur de se reporter à d'autres éditions, moins fiables, mais plus accessibles.

⁷ Sur ce point, voir Ana VIAN HERRERO, *ibid.*, t. 3, note 25, p. 33.

pieza de la noche que se recogían los hombres a descansar. Era la enfermedad un género de postema naçida en las ingles, sobacos o garganta a la qual llaman landre, de la qual en siendo heridos sucedía una terrible calentura, y dentro de veynte y quatro horas hería la postema en el coraçón y era çierta la muerte. Convenía huyr de conversaçión y compañía, porque era mal contagioso, que luego se pegaba si avía ayuntamiento de gentes. Y así huyan los ricos que podían de los grandes pueblos a las pequeñas aldeas que menos gente y congregaçión hubiese. Y después se defendía la entrada de los que viniessen de fuera con temor que, trayendo consigo el mal, corrompiesse y contaminasse el pueblo⁸.

De façon analogue, la longue séquence narrative des chants 5 à 7, consacrée à la captivité d'un capitaine castillan sur les terres navarraises de l'enchanteresse Saxe, qui entretient nombre de similitudes avec plusieurs passages du *Roland furieux*, est située dans le temps quelques années avant la période du récit précédent, au cours de la guerre entre Castille et France, au lendemain des *Comunidades*. Dans l'un et l'autre de ces exemples, Gnophoso ne semble pas soucieux d'opérer une transposition intégrale. Comme si la vraisemblance n'était qu'un attribut du récit parmi d'autres, il ne prend pas soin d'éliminer, du premier exemple que nous avons choisi, les prénoms Evangelista et Téspín qui sentent le grec et n'ont jamais été en usage en Castille. Dans le second, il est plus difficile de juger d'une telle intention car le récit verse franchement dans un fantastique qui tantôt suspend, tantôt abolit, l'exigence de vraisemblance. Nous n'allons pas multiplier les exemples qui manifestent cette attraction de l'actualité – et non pas acclimatation totale dans la Castille du premier XVI^e siècle – sur le dialogue du *Crotalón*. Remarquons, cependant, qu'elle ne compte pas parmi les préoccupations de l'auteur du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et qu'elle ne s'exerce pas sur sa pratique narrative.

Au seuil de ce dialogue, c'est autour de l'identité et de la nature de Gallo que la conversation est focalisée. Il faut attendre le milieu du chant 5 pour que des Indes, qui pourraient être celles que Las Casas et les autres défenseurs des Indiens décrivent, ouvrent une fenêtre dans le discours de Gallo. Mais cette sombre peinture n'offre aucun élément de situation chronologique. Denys de Syracuse est, au 8^e chant, le premier personnage historique, clairement identifiable et renvoyant à une époque précise, à se présenter sous la plume de l'auteur du dialogue qui lui consacre une véritable *vita*⁹. Au chant 19, Jules César côtoie Mosolamon et Gonzalo Fernández de Córdoba, le Grand Capitaine. Tout se passe comme si l'histoire n'avait qu'un droit de cité limité dans la conversation entre Micilo et Gallo et dans les récits de ce dernier. On dirait même que l'auteur anonyme s'ingénie à gommer certains éléments référentiels ce qui témoigne d'une volonté de représenter les personnages qui figurent dans le discours de Gallo de manière volontairement incomplète. Nous en voulons pour preuve le passage où, transformé en un âne qui passe de maître en maître, il est vendu à des soldats allemands. En ces pages qui ne sont pas sans rappeler les deux dialogues d'Alfonso de Valdés, les allusions à une Allemagne en proie à la discorde et à Rome ne pouvaient que faire écho aux débuts du schisme protestant pour tout lecteur de ces années 1530. Toutefois, Gallo évoque pudiquement une « Alemania, que al presente estaba en diferencia de guerra y disinsión con las sennorías de

⁸ *Ibid.*, t. 2, p. 21 [chant 1].

⁹ *Res gesta, vita, pragmata*: jusqu'au XVIII^e siècle, et avant l'apparition d'un concept global de l'histoire, le champ et la production de cette discipline étaient bornés par ces trois formes mises en avant par Cicéron. Sur ce point, cf. Reinhart KOSELLECK, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* [1979], traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1990, p. 121. Ici, la réincarnation de Gallo en Denys de Syracuse se présente d'emblée comme un passage biographique en bonne et due forme. Ici, Micilo se montre, comme à propos de Pythagore, assez disert sur ce personnage de l'histoire antique. Il n'ignore pas que l'épithète « de Syracuse » servant à le différencier de son père ne doit pas dissimuler sa cruauté. Manifestement intrigué par ce personnage, il presse son interlocuteur de lui livrer un récit véridique à son sujet. Dans sa réponse, Gallo lui indique qu'il va suivre le patron chronologique propre à la biographie, sans doute pour ne rien oublier : « No te negaré algo de lo que pasó desde mi niñez, por que veas el mal reinar a qué estado me vino a traer. », *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, (Ana Vian Herrero, éd.), Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 212.

Italia¹⁰. » La véritable situation religieuse et politique de ces contrées ne sera révélée que par comparaison, au chant suivant, avec une Rome où l'âne se réjouit d'être arrivé – avec toute l'ironie de rigueur – « porque ya había cristiandad y residía un pontífice de toda la monarquía¹¹. »

Le « tono de actualidad¹² » qui se dégage du *Crotalón*, dont nous n'avons donné que quelques illustrations, et que le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* ne manie qu'avec force circonspection, accompagne l'ouverture de celui-là sur le domaine historique. Par-delà des références éparses¹³, il donne matière à des îlots narratifs de nature diverse, mais dont la base est historique, au sein des nuits de conversation entre Micilo et Gallo. Nous voulons parler de la visite de la galerie des batailles du palais de Saxe (chant 6), du récit autobiographique de la prostituée tolédane qui participe à la prise d'Oran par Cisneros (chant 7), du pastiche de la *Batrachomyomachie*, et de la *relación* de la pompe funèbre du marquis del Vasto, gouverneur de Milan (chant 11). De ces passages, nous ne retiendrons que le premier, conformément à l'approche « homérique » qui est la nôtre ici. La lecture ironique de la *Batrachomyomachie* y a toute sa place, tant il est vrai qu'elle était encore couramment attribuée à Homère au moment de l'écriture du *Crotalón*, mais Gnophoso ne fait pas mystère de sa dimension burlesque¹⁴. Retenir le passage central du récit du capitaine castillan au pouvoir de la magicienne Saxe mérite quelques explications. On l'a vu, il n'est inspiré, ni de près, ni de loin, par l'*Iliade* ou l'*Odyssée*, mais par le *Roland furieux*. En vérité, il a partie liée avec tout un héritage – dont le legs homérique n'est que l'aspect le plus saillant – qui alimente en profondeur la réflexion méta-littéraire de chacun de ces dialogues. Le choix de la litanie ekphrastique qui occupe l'intégralité du chant 6 s'impose donc doublement. Les fresques des victoires de Charles Quint sont un éclatant avatar du bouclier d'Achille. Elles permettent d'observer, en outre, la réalisation de ce que *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et *Crotalón* semblent prôner de conserve en matière de représentation de l'histoire, mais à laquelle seul l'auteur du second dialogue s'essaie.

Un Homère qui sommeille au cœur du dialogue

Plusieurs références à la figure d'Homère et à certains passages de son œuvre figurent dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et dans le *Crotalón*. Il ne s'agit évidemment pas d'une singularité, la figure d'Ulysse, pour ne prendre que cet exemple, hantant nombre d'autres textes, comme le *Viaje de Turquía*¹⁵. Le discours auquel donnent lieu les apparitions du père de l'épopée dans les deux dialogues des années 1530 et 1550 est, à première vue, relativement convenu. Une telle référence n'en demeure pas moins un témoignage de première importance sur l'idée que le ou les auteurs de ces textes se faisaient de l'écriture de l'histoire. Au XVI^e siècle comme au Moyen Âge, le poète grec restait en la matière une référence incontournable et problématique à la

¹⁰ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, op. cit., p. 255.

¹¹ *Ibid.*, p. 259.

¹² Ana VIAN HERRERO, « Elaboración satírica de una relación de sucesos renacentista: el entierro del Marqués del Vasto en *El Crotalón* », in J. P. Étienne (dir.), *Littérature et politique en Espagne aux siècles d'or*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 54.

¹³ Une avalanche de noms de nobles fameux de la première moitié du XVI^e siècle déferle ainsi sur le chant 7. Mais plusieurs personnages historiques font également de furtives apparitions tout au long du dialogue, depuis Cisneros, qui apparaît à travers l'un de ses serviteurs, Francisco de Baena, frère sans doute du capitaine de la campagne d'Oran (Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón*, op. cit., t. 2, p. 220 [chant 7], jusqu'à François I^{er} rencontré aux enfers par Ménippe (*ibid.*, p. 467 [chant 16]).

¹⁴ Pour une étude de cette séquence inspirée du faux homérique, voir Ana Vian Herrero, « La Batracomiomachia y El Crotalón : de la épica burlesca a la parodia de la historiografía », *Anuario de la S. E. L. G. y C*, IV (1981b), p. 145-162.

¹⁵ Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA a étudié cette référence dans le *Viaje de Turquía*, « “Ulixes o qué?” : Pedro de Urdemalas, o la heroicidad clásica en el Mediterráneo carolino », in Christoph Strosetzki (éd.), *Aspectos históricos y culturales bajo Carlos V*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, Studia Hispanica, 2000, p. 309-324.

fois. Malgré la pauvreté de la réflexion littéraire dans l'Espagne du début de la modernité, le lieu commun selon lequel l'épopée était une version améliorée, emphatique, de l'histoire, plus facilement mémorisable car poétique, circulait de prologues en dédicaces. À ce titre, et dans le contexte très particulier des royaumes de la péninsule ibérique, une épopée du temps présent était possible¹⁶. À travers le père de l'épopée, on pouvait ainsi exposer les problèmes posés par le récit historique, réfléchir sur les rapports avec la chronique et le merveilleux, sur le statut littéraire des textes prenant appui sur le matériau historique, interroger la nature et l'utilité de la vraisemblance, ce vicaire de la vérité dans le cadre narratif. Il n'y avait à cela rien de nouveau. Dès l'Antiquité, l'*Illiade* et l'*Odyssée* posaient davantage de questions qu'elles n'apportaient de réponse. Aristote n'avait-il pas, au mépris de la contradiction interne, consacré les dernières pages de sa *Poétique* à sauver l'œuvre homérique malgré la piètre estime en laquelle il tenait l'épopée ? Quintilien, de son côté, ne voyait-il en Homère un modèle de *virtus poetica* et de *virtus oratoria* tout à la fois¹⁷ ?

Tout comme le Micilo de Gnophoso, le savetier du *Diálogo de las transformaciones* est frappé d'étonnement lorsqu'il découvre que le coq qui vient de le réveiller et contre lequel il peste est doué de parole. Mais la réponse de Gallo varie d'un dialogue à l'autre. Dans le *Crotalón*, il doit convaincre Micilo qu'il a bien été Pythagore dans une vie antérieure, chose impossible à croire pour les *idiotas* dont l'expérience défaillante n'est pas secourue par les lettres, et la lecture des fables en particulier. Pour ce faire, il déroule une série d'exemples de l'intelligence animale, dans un passage à l'intertextualité diffuse mais bien réelle avec le fonds littéraire fabulistique :

Gallo. – Pues dime agora, ¿de dónde piensas que les viene a muchos brutos animales hazer cosas tan agudas y tan ingeniosas que aun muy enseñados honbres no bastaran hazerlas? ¿Qué has oydo dezir del elefante, del tigre, del lebrél y raposa? ¿Qué has visto hazer una mona? ¿Qué te podría dezir de aquí a mañana? Ni abrá quien tanto te diga como yo si el tienpo nos diesse a ello lugar, y tú tuviesses de oyrlo gana y algún agradecimiento. Porque te hago saber que ha más de mil años que soy criado en el mundo, y después acá he vivido en infinitas diferencias de cuerpos, en cada uno de los quales me han acontecido tanta diversidad de cuentos, que antes nos faltaría tienpo que me faltasse a mí qué dezir, y a ti que holgasses oyr¹⁸.

Le deuxième chant du dialogue prolonge cette réflexion par la démonstration de la supériorité des animaux sur les hommes dans la pratique des vertus, d'après un traité des *Moralia* de Plutarque sur l'intelligence des bêtes. Les exemples de chasteté d'une Pénélope, d'une Lucrèce, d'une Porcia, d'une María de Toledo ou d'une Isabelle la Catholique, font pâle figure... devant l'irréprochable comportement des corneilles¹⁹ ! Il faut dire qu'une marque suprême d'ironie avait ruiné, quelques lignes auparavant, toute tentative humaine pour prouver le contraire. Les historiens et les poètes ayant coutume de comparer les hommes aux animaux pour exalter certaines de leurs vertus, Gallo avait interrogé Micilo : « si vosotros os halláis ser mas esforçados que las fieras, por qué vuestros poetas y historiadores quando escriven y decantan vuestras hazañas y hechos en la guerra os comparan con los leones, tigres y onzas, y por gran cosa dizen que igualastes en esfuerço con ellos ?²⁰ »

¹⁶ María José VEGA, « Idea de la épica en la España del Quinientos », in María José Vega et Lara Vilà (dirs.), *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia, Portugal)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, p. 107-108.

¹⁷ QUINTILIEN, *Institution oratoire* (Jean Cousin, éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1979, t. 4, livre X, 1, 46, p. 83 : « Donc, puisqu'il faut commencer par Jupiter, comme le pense Aratus, il me paraît rituel de commencer par Homère. En effet, de même que, selon ce poète, les fleuves et les fontaines prennent leur source dans l'Océan, il est, lui, le modèle et l'inspirateur de toutes les parties de l'éloquence. Personne ne l'a jamais surpassé en sublime pour les grandes, en naturel pour les humbles. »

¹⁸ Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón*, op. cit., t. 2, p. 18 [chant 1].

¹⁹ *Ibid.*, p. 53 [chant 2]

²⁰ *Ibid.*, p. 51 [chant 2].

Dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, plus condensé, l'effroi de Micilo est encore plus grand. Devant ce qu'il nomme « encantamiento » et qui paraît relever à ses yeux de la sorcellerie, il invoque la protection divine. Mais Gallo s'indigne de même devant l'inculture de son maître et tente de le ramener à la raison en mettant sous ses yeux un autre animal parlant, bien plus fameux que lui, et dont l'extraordinaire faculté n'a jamais été remise en cause :

Por cierto tú me pareces muy sin letras, oh Micilo, pues que no has leído los versos de Homero, en los cuales cuenta que Xanto, caballo de Archilles, después de haber relinchado en medio de la batalla comenzó a cantar en alta voz rezando por orden los versos, y no como yo, que hablo en prosa, mas él profetizaba y decía grandes oráculos de las cosas qu'estaban por venir. Mas a ninguno pareció que hacía cosa misteriosa ni prodigiosa, ni alguno de los que le oían le juzgaban por cosa mala ni damnosa, como tú agora lo hazes llamando a Dios.

Comme c'est souvent le cas, la référence à Xanthos est ici biaisée. Elle ne provient pas directement de la fin du 19^e chant de l'*Iliade* (v. 400-417), mais est une citation de la parodie à laquelle Lucien a soumis ce passage dans *Le songe* ou *Le coq* (2)²¹. Le raisonnement est paradoxal puisque Gallo fait référence au cheval d'Achille et à ses dons pour mieux s'en démarquer à double titre. Il récusé d'une part, pour lui-même et son discours, toute prétention prophétique. Les arts divinatoires seront d'ailleurs vertement censurés – du moins en apparence – à la toute fin de la conversation entre Micilo et Gallo dans le *Diálogo de las transformaciones*. Mais l'allusion à Xanthos en soi est anecdotique. C'est le contexte littéraire dans lequel il est englobé qui importe car il permet d'introduire une démarcation dans le dialogue. La mise au point tient de la lapalissade : le discours de Gallo, en prose, ne relève pas de la poésie, tandis que l'animal fantastique doté par Hera, l'espace d'un instant, d'un don de parole dont il fait usage en versifiant, se comporte en parfait personnage de l'épopée classique. Une remarque de Micilo, au chant 6, complète la pensée, banale à première vue, de Gallo. Alors que ce dernier évoque une précédente réincarnation en Euphorbe, autre personnage de l'*Iliade*, Micilo, qui se montre soudainement beaucoup plus lettré que son interlocuteur ne l'avait soupçonné auparavant, saisit l'occasion pour interroger le guerrier sur la véracité des faits relatés par Homère. La réponse est d'autant plus cinglante qu'elle repose sur la théorie de la métempsychose que Micilo a dû admettre au début du court dialogue pour accepter que son coq s'adresse en lui dans le langage des hommes : « ¿Cómo lo podía él saber pues no lo vio? Que cuando aquello pasaba era él camello de las Indias »²². S'ensuit une relativisation de la grandeur épique des personnages de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ramenés sans ménagement, en rognant la portée des épithètes homériques, à des dimensions plus humaine : Ajax, fils de Télamon, ne fut pas si courageux, ni Hélène si belle, ni Achille si beau, ni Ulysse si rusé... qu'Homère veut bien les peindre. Ce raisonnement, l'auteur du dialogue continue de le puiser dans *Le coq* de Lucien. Il se clôt sur la reconnaissance de la dimension mensongère de l'œuvre homérique, éloignée de la réalité comme il arrive « que las cosas escritas en historias e contadas en lexos tierras sean muy mayores en la fama y más elegantes de lo que es

²¹ Voici le passage original : « “Xanthe, Balios ! illustres enfants de Podarge, veillez à changer de manière et à ramener vivant votre conducteur dans les lignes des Danaens, dès que nous aurons assez du combat ; et ne le laissez pas, comme Patrocle, mort, sur place.”

Et, de dessous le joug, Xanthe, coursier aux jarrets frémissants, lui répond. Brusquement il baisse la tête, et toute sa crinière, échappant au collier, retombe, le long du joug, jusqu'à terre. La déesse aux bras blancs, Héré, vient à l'instant de le douer de voix humaine :

“Oui, sans doute, une fois encore, puissant Achille, nous te ramènerons. Mais le jour fatal est proche pour toi. Nous n'en sommes point cause, mais bien plutôt le dieu terrible et l'impérieux destin. Et ce n'est pas davantage à notre lenteur ni à notre indolence que les Troyens ont dû d'arracher ses armes aux épaules de Patrocle. C'est le premier des dieux, celui qui a enfanté Létô aux beaux cheveux, qui l'a tué au milieu des champions hors des lignes et qui a donné la gloire à Hector. Nous saurions, nous, à la course, aller de front avec le souffle de Zéphyr, le plus vite des vents, dit-on ; mais ton destin, à toi, est d'être dompté de force par un dieu et par un homme.” », Homère, *Iliade. Chants XVII à XXIV* (Paul Mazon, trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 134-135.

²² *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, op. cit., p. 209.

verdad²³. » Ainsi, l'auteur du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, contre l'opinion de Quintilien, ne semble reconnaître que la *virtus poetica* d'Homère qui devient *ipso facto* un contre-modèle pour l'écriture de l'histoire, d'une histoire entravée par les ornements et les excès de l'épopée²⁴.

Les allusions plus ou moins directes à Homère et à son œuvre sont un peu plus nombreuses et moins univoques dans le *Crotalón*. Le poète grec apparaît une première fois à la fin du chant 3. Là, ce qui a tout l'air d'être inspiré des vers 104-105 du 18^e chant de l'*Illiade* fait incidemment office d'autorité pour sanctionner une anecdote folklorique mettant en scène en la personne de Menesarco, le mari jaloux que fut jadis Micilo²⁵. De manière générale, comme dans le *Diálogo de las transformaciones*, l'appréciation portée sur Homère est peu flatteuse. Au début du 17^e chant, Micilo, qui prend la parole en premier, presse son interlocuteur de commencer le récit du banquet de *misa nueva* qu'il lui a promis à la fin du précédent. Il loue les qualités de conteur de Gallo comme il fustige les excès d'une littérature en laquelle il est difficile de ne pas voir une allusion narquoise aux romans de chevalerie ou même au *Roland furieux*²⁶, mais qui est illustrée ici par Ctésias, Jambule et... Homère lui-même. Chacun d'eux a le tort d'avoir écrit sur des choses qu'il n'a vues ni lues, qu'il s'agisse des Indes, de l'océan ou d'animaux et autres monstres qui à l'instar de Polyphème n'ont pas encore été engendrés par la nature²⁷. À première vue, il n'y a donc point de bon récit loin du témoignage oculaire ou de la documentation livresque. La première de ces deux cautions épaulée par la métempsychose permet, au reste, de sauver tous les chants où Gallo, *alias* Ménippe, visite les enfers et le ciel. Le récit, en somme, ne peut s'abandonner à la fantaisie et au merveilleux... à moins, bien évidemment, qu'il ne possède une dimension allégorique.

À la fin du chant 14, où Ménippe descend aux enfers, les deux interlocuteurs du dialogue échangent quelques idées qui en disent long à ce sujet. Ménippe cartographie précisément ces terribles lieux pour satisfaire la demande expresse de Micilo dont la curiosité se trouve fortement aiguillonnée : « Espero de ti harás verdadera narración como de cierta experiencia, y no de cosas fabulosas y mentirosas que los poetas y honbres prestigiosos acostumbran fingir por nos los más encarecer²⁸. » L'*adestatio rei visæ*, plusieurs fois invoquée dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* comme dans le *Crotalón*, est une nouvelle fois sollicitée ici. Sans aller contre la volonté de Micilo, Ménippe apporte deux restrictions d'autant plus fondamentales qu'il s'apprête à décrire un monde qu'il est le seul à avoir vu et que nombre d'auteurs fantasment dans leurs écrits. Pour preuve de sa bonne foi et de la véracité des choses qu'il s'apprête à narrer et à décrire, il s'engage devant Micilo à « te lo pintar y proponer con tanta exageración de palabras que te haré las cosas tan presentes aquí como las tuve yo estando allá. » Mais une telle exigence implique d'écarter divers lieux communs inventés par les poètes. Il n'y a en effet, en ces tristes lieux, ni Pluton, ni Proserpine, ni Champs Élysées, ni barque de Charon, etc.

Todo esto, Micilo, cree que es mentira y ficción de fabulosos poetas e historiadores de la falsa gentilidad, los cuales con sus dulces y apazibles versos han hecho creer a sus vanos secaçes y letores, aunque quiero que sepas que esto que estos poetas fingieron no careçe de misterio, porque aunque todo fue ficción, dieron debajo de aquellas fábulas y poesías a entender gran parte de la

²³ *Ibid.*

²⁴ On en trouve de nombreux exemples dans le *De historia conscribenda* de Lucien, traduit par André Hurst sous le titre de *Comment écrire l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2010. Nous réservons pour un autre travail l'indispensable confrontation entre le *Crotalón* et la pensée lucianesque sur l'histoire.

²⁵ « En conclusión, es gente de quien se pueden dezir justamente aquellas palabras del poeta Homero que son inútil carga de la tierra. », Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón*, *op. cit.*, t. 2, p. 93 [chant 3].

²⁶ « Porque no parece ni se puede dezir que sólo me le has contado por darme delectación, como hazen los fabulosos inventores de mentiras en las monstruosas y prodigiosas narraciones que escriben sólo por agradar y dar a los lectores ociosos con qué puedan entretener el tiempo, aunque sea con vana ocupación. », *ibid.*, p. 485 [chant 17].

²⁷ *Ibid.*, p. 485-486 [chant 17].

²⁸ *Ibid.*, p. 422 [chant 14].

verdad, grandes y muy admirables secretos y misterios que en el meollo y interior querían sentir. Con esto procuravan introducir las virtudes y desterrar los vicios encareciendo y pintando los tormentos, penas, temores, espantos que los malos y perversos padeçen en el Infierno por su maldad²⁹.

Les personnages précédemment mentionnés et les lieux qu'ils habitent, fruits de l'imagination des poètes et des pouvoirs de la poésie, sont donc sauvés dans le *Crotalón* au titre d'une exemplarité que le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* refusait de voir en certaines épithètes et comparaisons sans rapport avec la réalité quotidienne, mais mises à profit par ces mêmes poètes. Il ne faudrait pas penser, pour autant, que la réflexion sur les rapports entre histoire et poésie qui parcourt tout le *Crotalón* est aussi droite. Bien au contraire, dans une posture paradoxale toute lucianesque, Gnophoso délivre, par la bouche de Gallo, un blanc-seing à l'épopée en raison de son exemplarité, tout en insérant dans le dialogue des parodies burlesques ou des recreations critiques de l'œuvre homérique, et sans se priver d'avoir recours à des procédés propres au genre épique, et relevant, *in fine*, de la poésie, pour représenter l'histoire récente. Comme on va le voir, les contorsions dans la pratique scripturale sont à l'avenant des distorsions de la pensée qui la sous-tend.

Le bouclier d'Achille ou les charmes de la représentation historique dans le 6^e chant du *Crotalón*

De telles contradictions, qu'elles soient véritables ou artificielles, inscrivent ces dialogues dans un débat déjà engagé au moment de leur écriture et qui ne trouvera d'issue, au cours du siècle suivant, qu'avec l'avènement du roman moderne. Pour les lecteurs du XVI^e et du XVII^e siècles, le champ de l'histoire s'étendait, à des titres divers, de l'épopée classique aux romans de chevalerie en passant par le *romanzo* italien. Histoire, épopée et récit en prose occupaient ainsi un espace commun au sein duquel aucune frontière nette ne les isolait les uns des autres. Cette promiscuité et l'évolution du goût du public devaient amener l'épopée classique à s'émanciper de la pure fiction et de la versification pour donner naissance à une épopée en prose, produit de l'hybridation entre histoire et créations fabuleuses, entre prose annalistique et légendaire poétique³⁰. À l'autre bout de la chaîne, l'écriture de poèmes épiques à partir de thèmes tirés de l'histoire du temps présent, si caractéristique de l'épopée espagnole à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, marquait également le rapprochement entre histoire et fabulation. Voilà ce que pouvaient engendrer les relations instables entre histoire, épopée et formes narratives de fiction en prose³¹.

Dans le cas du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et du *Crotalón*, la question est encore compliquée par le fait que le dialogue même en prose relève de la poésie en tant que genre imitatif et que, pour ces deux avatars lucianesques du XVI^e siècle, la vérité historique se trouve sans cesse aux prises avec le merveilleux. Que l'on reconnaisse ou non l'existence de la métempsychose, que l'on soit familier de l'univers des fables animalières, un animal qui parle et expose de grands épisodes de l'histoire universelle ou les menus détails de la vie quotidienne d'insignifiants personnages ou d'autres animaux reste un prodige qui, au-delà de la stupéfaction initiale qu'il suscite, ne laisse pas de fournir un cadre *extraordinaire*, fabuleux, aux récits a priori les plus ancrés dans une réalité parfaitement identifiable. L'irruption d'un merveilleux d'une

²⁹ *Ibid.*, p. 423-424 [chant 14].

³⁰ Pedro RUIZ PÉREZ, *La distinción cervantina. Poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 125-126, 134.

³¹ *Ibid.*, p. 136.

nature nouvelle, car produit à partir d'éléments déjà familiers au lecteur, compte parmi les conséquences de la confluence de l'épopée, du *romanzo* et des romans de chevalerie ou, en d'autres termes, de la rencontre entre l'histoire et les créations de la *fama* et de la légende. Un tel phénomène – il faut le reconnaître – correspond davantage au tournant du XVI^e siècle et au XVII^e, au temps de la transition de la sensibilité maniériste à l'âge baroque, période pour laquelle il a été étudié³². Il est pourtant observable dans le cadre de ces dialogues de facture si particulière, et de manière privilégiée dans le *Crotalón*.

Tout comme le *Diálogo de las transformaciones* renvoie à un passage à la fois fameux et emblématique de l'*Iliade*, le *Crotalón* renferme en effet une allusion à une création homérique dont la fortune a été grande à travers les siècles. Au chant XII, Gnophoso qui s'inspire ici de l'*Icaroménippe* fait raconter à Gallo son survol de la terre avant de visiter les enfers et le ciel. En lui donnant à voir, de manière surplombante et dans un mouvement de plongée à la fois, toute la surface de l'*orbis terrarum* et quelques détails de la bouillonnante activité humaine qui se déploie à sa surface, Gallo excite la curiosité de Micilo qui le presse de lui donner à voir ce qui lui a causé le plus de plaisir. Mais la chose ne se peut en raison de la confusion qui en résulterait, conformément à la lecture lucianesque des vers 478-497 et 508-522 du XVIII^e livre de l'*Iliade*³³ : « Es imposible que tantas cosas te cuente, porque aun en mirar tanta variedad y muchedumbre causava confusión. Parecía aquello que cuenta Homero del escudo encantado de Achiles, en el qual parecía la diversidad de las cosas del mundo³⁴. » Cette déclaration est suivie d'une glose multiple, procédé typique de l'*amplificatio*, dont le point de fuite est le lieu commun du *theatrum mundi*, paradigme de la vanité de l'agitation humaine. Après avoir multiplié de nouveau les exemples de la diversité de l'activité des hommes, Gallo s'exprime par analogie : représenter une telle confusion sur un mode verbal ne reviendrait pas à autre chose qu'à ordonner la réunion de tous les musiciens et de tous les danseurs de la terre et à les inviter à se produire sans leur donner une partition commune. Il n'en résulterait que cacophonie et mouvements désordonnés. En apparence, les procédés rhétoriques de l'ekphrasis et de l'hypotypose, dont l'artéfact homérique est le paradigme, semblent rejetés comme impropres à la claire et juste représentation des *res gestæ*. Là encore, il faut se garder de prendre pour argent comptant un tel axiome ou alors à chercher à lui reconnaître une validité pour l'ensemble du dialogue.

Le 6^e chant et quelques autres passages du *Crotalón*³⁵ démentent en effet l'inutilité de l'ekphrasis et de l'hypotypose à donner à voir des scènes complexes, et particulièrement des événements historiques. Il n'est pas raisonnable de proposer, dans le cadre de cet article, une analyse détaillée de la longue visite guidée des salles du palais de Saxe sur les murs desquelles les principales victoires du règne de Charles Quint sont représentées. Notons tout de même que la description de la porte de ces appartements ouvre autant sur ce monde merveilleux que le lecteur va parcourir aux côtés de Gallo et de la suite de Saxe que sur un espace littéraire où l'influence de Dante croise celle du *romanzo* ou des romans de chevalerie. L'auteur de la *Divine Comédie* comme ceux du *Roland furieux* et de l'*Amadis de Gaule* partageaient un même goût pour les descriptions éclatantes où notes chromatiques et de textures le disputent au pouvoir évocateur des noms des sublimes matériaux qui en sont les supports. Au vertige de l'ekphrasis succède le tourbillon de l'hypotypose avec une mosaïque de scènes militaires dont le caractère visuel est martelé par la répétition du déictique « Véys aquí. » Dates, noms des combattants, précisions sur les effectifs militaires, mouvements des troupes s'y bousculent dans un souci du détail qui sature la perception visuelle par un surcroît d'animation, effet de l'*enargeia*. Malgré l'inévitable dimension esthétisante

³² *Ibid.*, p. 134.

³³ Précision donnée par Ana VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón*, *op. cit.*, t. 3, note 50, p. 287.

³⁴ *Ibid.*, t. 2, p. 364 [chant 12].

³⁵ On peut citer, à titre d'exemple, le récit allégorique de Bondad et Verdad qui, bien que n'étant pas décrit à partir de sa représentation artistique, est introduit avec une des nombreuses analogies entre récit et peinture : « porque en la verdad nos parecía ser aquello una cosa fantaseada, o de sueño, o que por el rasgo nos la describía algún ingenioso pintor. », *ibid.*, t. 2, p. 403 [chant 18].

de ces pages – aux antipodes des prescriptions de Lucien en matière de représentation de l'histoire³⁶, mais conformément aux prescriptions de nombreux rhéteurs qui reconnaissaient l'ambivalence rhétorique et poétique de l'ekphrasis et son aptitude à servir l'histoire en sa qualité d'*ancilla narrationis*³⁷ – il s'en faut pourtant que la seule finalité de ces données historiques soit purement ornementale. Au seuil de ce chant, Gallo commence pourtant par introduire cette partie de la séquence sur les terres de Saxe par des éléments d'une réflexion méta-littéraire quelque peu tortueuse :

Deseo mucho oy discantar aquella facunda historia que allí describió aquel pintor, porque era de tanta exçelencia, de tanto espíritu y tanta majestad, de tanta estrañeza el puesto y repuesto de todo quanto allí pintó, que no ay lengua que pueda llegar allá. Dezían los antiguos que la escriptura era la rectórica sin lengua, y de aquella pintura dixeran que era la eloqüencia hablada. Por que tanta ventaja me pareçe que llevaba aquella pintura a lo que Demóstens, Tullio, Esquines y Tito Livio pudieran en aquel propósito orar, como lo verdadero y real lleva diferencia y ventaja a la sombra y fición. Verás allí los honbres vibos que no les faltava sino el espíritu y lengua con que hablar.

Si con grande affecto hasta agora he hablado por te conplazer, agora en lo que dixere pretendo mi interés, que es, describiendo la sumptuosidad de aquella casa y el gran saber de aquella maga, discantar el valor y majestad de Carlos medio Dios: porque sepan oy los hombres que el gallo sabe orar³⁸.

La cohabitation, en ces quelques lignes, des champs poétique (« discantar ») et rhétorique (« orar ») est frappante. On pourrait être tenté de regarder avec circonspection un tel lexique – il ne faut d'ailleurs pas prendre ici l'occurrence d'« historia » pour autre chose qu'un synonyme de « fición », comme c'est souvent le cas dans le *Crotalón* –, si les références littéraires et historiques et d'autres éléments qui investissent le discours de Gallo ne renforçaient la délimitation et la rencontre de ces deux espaces, autour de l'*ut pictura poesis* horacien. La gloire que Gallo annonce rechercher dans cette déclaration liminaire doit procéder de l'élaboration d'un discours qui trouve son origine dans une geste historique dont le principal acteur n'appartient que pour moitié au monde des hommes³⁹. Pour cette raison, la vérité du récit qui la sert ne peut qu'être supérieure à la prose de n'importe quel historien, même Tite-Live. Sans être en vers, enfin, il ne renonce pas aux charmes de la poésie et surpasse donc les maîtres de l'éloquence antique par son habileté à insuffler vie aux scènes du passé. En somme, les tableaux du siège de Logroño, de la bataille de Pavie, de la prise de Tunis, de la victoire de Mühlberg, etc., se trouvent inscrits dans une *cornice* qui, par ses hésitations volontaires, marque l'entrée dans le monde de l'épopée telle qu'elle peut être cultivée dans l'Espagne du XVI^e siècle. On y trouve à l'œuvre, avec un égal bonheur, cette *virtus poetica* et cette *virtus oratoria* dont Quintilien admirait la réunion en l'œuvre d'Homère.

Le rapprochement entre histoire et fabulation, entre paradigmes chronistique et fictionnel⁴⁰, qui comptent parmi les principales marques de cette mutation du genre épique, y est opéré de manière disjointe. Le merveilleux ne s'immisce pas dans les vignettes où la profusion des détails historiques met en tension la création d'une vérité historique et la visualisation panoptique des batailles qui s'animent sur les murs des salles à mesure que Saxe les décrit. Il est pourtant présent

³⁶ Voir Franco MONTANARI, « Ekphrasis e verità storica in Luciano », *Filologia e critica letteraria della Grecità (Ricerche di filologia classica II)*, Pisa, Giardini editori, 1984, p. 111-123. On trouvera dans cet article une synthèse des prescriptions énoncées par Lucien dans son opuscule intitulé *Comment écrire l'histoire* (A. Hurst, éd., Paris, Les Belles Lettres, 2010).

³⁷ Ces opinions appartiennent respectivement à Quintilien et Hermogène, comme le rappelle Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 4, 65-67.

³⁸ *Ibid.*, t. 2, p. 174-175 [chant 6].

³⁹ En Espagne, c'est un trait caractéristique des cultivateurs de l'épopée *culta* de la Renaissance que de trouver dans la matière épico-héroïque caroline une source d'inspiration comme le rappelle Ana VIAN HERRERO, « Elaboración satírica de una relación de sucesos renacentista: el entierro del Marqués del Vasto en *El Crotalón* », art. cit., p. 75.

⁴⁰ Pedro RUIZ PÉREZ, *La distinción cervantina. Poética e historia*, op. cit., p. 134.

à chaque instant, depuis l'ensorcellement que Saxe fait peser sur le capitaine déserteur en lequel Gallo est ici métamorphosé jusqu'à la valeur prophétique des fresques peintes deux cents ans auparavant par une lointaine aïeule de la magicienne.

Quelles leçons tirer de tant de déclarations ambiguës, sinon contradictoires dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et le *Crotalón*, et de la mise en récit si singulière de l'histoire dans le chant 6 de ce dernier dialogue ? L'interprétation du séjour du capitaine castillan dans le château de Saxe a fait couler beaucoup d'encre⁴¹. La veine satirique qui alimente l'ensemble du *Crotalón* invite à lire ces pages, comme le reste du dialogue, avec méfiance. La prudence doit être d'autant plus grande que rien dans les descriptions mises dans la bouche de la sorcière Saxe ne permettent de déceler une quelconque intention critique. En dépit d'une apparente rigueur historique, à l'aune de celle qui anima le travail de Jan Cornelisz Vermeyen à l'heure de réaliser les cartons de la série de tapisseries de la prise de Tunis, ces représentations sont toutefois loin d'être dépourvues de charge satirique. Comme l'avait déjà remarqué Ana Vian Herrero à propos de l'insertion, au cœur du dialogue, de la réélaboration de la *relación de sucesos* de la pompe funèbre milanaise du marquis del Vasto, c'est dans ce qu'il tait que Gnophoso se montre le plus éloquent à propos de ses intentions. Fruit de ces incertaines années 1550 pour les royaumes d'Espagne et leurs habitants, le 6^e chant du *Crotalón* louvoie entre récit annalistique et exaltation épique de la geste caroline. Mais il ne fait mystère de la place qu'il réserve à la peinture de ces batailles au sein du dialogue. De même que le soldat déserteur trouvera une aussi relative qu'éphémère rédemption parmi une communauté de moines bénédictins, mais ne retournera pas accomplir son devoir militaire, de même les deux salles du palais de Saxe décorées à fresque ne communiquent pas avec le monde extérieur. On y pénètre après avoir franchi une porte aussi riche que lourde et la maîtresse des lieux prend soin de la refermer à double tour, au terme de la visite. De manière contradictoire, la prophétie dont les représentations militaires sont porteuses n'est révélée par Saxe qu'à quelques personnages qui ne seront pas les instruments de sa diffusion, la rendant ainsi caduque. Le verbe peut bien se parer des atours de la poésie pour un instant et introduire un souffle épique dans le dialogue, celui-ci s'y perd.

Alors que le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, à la fin des années 1530, paraissait maintenir l'histoire à une distance respectueuse, le *Crotalón* la prend à bras-le-corps pour mieux la neutraliser. Voilà, sans aucun doute, la principale raison pour laquelle il est si difficile de se prononcer sur la valeur véritable de son 6^e chant, qui mêle à dessein chronique historique et cadre épique⁴². L'histoire qu'il contient est sans lien avec la réalité : elle n'est qu'un objet littéraire. Pour cette raison elle donne plus à voir que ce que l'œil du lecteur peut embrasser, pour mieux magnifier l'habileté d'un narrateur qui a annoncé, avant même de donner la parole à Saxe, qu'il se mettait en quête de la gloire littéraire et qu'il était disposé à faire feu des ressources de l'art oratoire, comme de la poésie, pour y parvenir. De ce point de vue, la pratique de l'ekphrasis était naturelle, de par sa naissance au sein de la rhétorique et son évolution vers le champ de la poétique et en raison de sa capacité à se fondre dans d'autres formes⁴³. Le recours frénétique à cette figure est significatif d'un tel dessein puisque le procédé, depuis ses premières apparitions chez Homère, Hésiode ou Virgile, n'était pas seulement description d'œuvres d'art ou de scènes

⁴¹ Sur ces aspects, voir Ana Vian Herrero, « Historiografía latina y ficción panegírica : otra forma de la parodia lucianesca en *El Crotalón* (sic) », in E. Artaza, J. Duran, C. Isasi, J. Lawand, V. Pineda y F. Plata (éds.), *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2000, p. 525-542.

⁴² Comme l'avait déjà remarqué Jesús Gómez, « Aspectos de la política imperial en los diálogos del primer renacimiento », art. cit., p. 39, à la suite des travaux d'Ana Vian Herrero, amplement cités dans cet article.

⁴³ C'est ce que démontre l'étude des *progymasmata* selon Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, op. cit., p. 7, 134. Dans ces manuels, l'ekphrasis figurait comme le dernier exercice, celui qui requerrait le plus d'habileté.

artistiques mais aussi commentaires techniques sur les merveilles de l'illusion artistique⁴⁴. En l'espèce, les commentaires techniques sont relégués au second plan mais l'ensemble est bel et bien factice.

⁴⁴ Ana VIAN HERRERO, « Elaboración satírica de una relación de sucesos renacentista: el entierro del Marqués del Vasto en *El Crotalón* », art. cit., p. 77.